

《上演税与剧作家的职业化》（一）

—

在职业化演剧的平台上构建成熟的现代市民戏剧，是话剧现代化的基本规律之一。演剧职业化运动不仅造就了一大批成熟的职业演员、导演、舞美和后台管理干部，而且在跟市场、市民、国家的反复碰撞磨合当中，培养出一批优秀的职业剧作家，如陈白尘、吴祖光、于伶，周贻白、李健吾、吴天等。他们从事创作的社会环境虽然不尽相同，或处于国民党的严密监控之下，或在敌伪统治下的大上海，但有一点是相同的，那就是他们都是为演出而写，为剧团而写的，上演税是他们的重要生活来源。

上演税制是话剧生存方式现代化的重要一环，也是演剧职业化运动的重要内容之一。文明戏极少成文剧本，当然更谈不到剧作家及其合法权益问题。所以，北洋政府 1915 年公布的《著作权法》只保护“戏曲”，而与话剧无关。王卫民编《中国早期话剧选》（1989，中国戏剧出版社，北京）所收作品，多系“抄录”或“忆述”之作，经过了无数剧人反复搬演的增删取舍，具有了集体创作的性质。爱美剧是有剧本，有作家的，但其演出排斥营利，常常得剧社成员贴钱演戏，所以谁也不要想从中得到什么利益。剧作者从演出收益中提取一定比例的上演税，是在新兴演剧职业化运动中出现的新事物，其直接后果是导致了一批职业剧作家的诞生。

1935—1937 年间，随着国民经济状况的好转和国内政治形势的松动，话剧演出日渐繁盛。以学生和职员为主的各种名目的业余社团，或单独演出或联合公演，迅速提高了话剧在市民文化生活中的地位和影响，为使话剧艺术从业余向职业的转变，即从原有社会结构分化出来，成长为一项独立的事业奠定了必要的社会基础。这些演出活动也为新兴的演剧职业化运动锻炼、培养了大批编、导、演人才。根据我对战前的上海《申报》、天津《大公报》、北京《晨报》、南京《中央日报》的有关专栏和广告，以及《文学》、《文艺月刊》、《文艺》、《光明》、《戏剧时代》、《新演剧》等杂志的统计，1935—1937 年期间，共上演话剧约 150 出，其中多幕剧近 30 部，改译 40 种左右。创作部分按题材分：都市 83，农村 21，历史 6。其中主题涉及抗日者多达 60 种以

上，而且呈逐年增多之势。作家的情况是：于伶独占鳌头，其次是田汉，然后是曹禺、石凌鹤、李健吾、熊佛西、夏衍、丁西林等。其中不少人后来成了职业编剧、导演和剧运领袖。

这些演出，除一部分自娱或宣传、募捐者外，有相当数量是售票公演而有所赢余的。特别是随着中旅、四十年代、业实，以及南京的中国戏剧协会、广西国防艺术社等一批职业和半职业剧团的诞生，演剧逐渐具有了商业营利的性质。而且，这些剧团的演职员已经普遍实行了各种形式的工薪制。“中旅”1935年即与演员拆账，中国戏剧学会1937年3月开始按时发工资，4月“业实”亦全面推行，在激发艺术劳动的积极性和创造性上发挥了重要作用。但在剧本的选择和使用上，基本上是我行我素，很少与原作者协商获得授权，并支付必要的费用。实际上，在职业化演剧中，作家与演出者的关系悄然间已经起了质的变化，利益的调整势在必行，否则就会影响到中国话剧向现代化、正规化迈进的步伐。

马克思早就预言过，市场经济必将使文艺作品成为某种特殊的商品。而上演税代表的正是这种特殊商品的价格。所以上演税的实行必然和商品交换，和市场经济的发展与完善紧密联系在一起。[1]随着1930年代后半期中国资本主义市场经济发展第二个“黄金时代”[2]的来临和营业性演出的日趋活跃，实行上演税已经是势在必行，呼之欲出了。

对上演税制的呼唤和倡导，是在中国资本主义市场经济最为活跃、发达的大上海最先出现的。1937年5月份《戏剧时代》（上海）创刊号的扉页上，首先揭载的就是该刊代作者抽取3%上演税的两则“重要启事”，可见主编的重视。“最近中国剧运，由于客观的需要，正在以空前的迅速向前迈进，因而‘剧本荒’的解决，也就成了更近切的问题”。“过去一个剧本上演以后，演出团体可以有一笔相当的收入，而剧作者得不到一个铜板的酬劳”。鉴于上演税在国外已成定则，国内也有一些剧团开始实行，并收到了良好的效果，所以“我们认为，抽取上演税这一运动，是鼓励剧本创作的主要方法之一，是为谋中国剧运的顺利开展所必须推行的一个运动”。第3期所载《中国剧作者协会会报》（一）主要内容有三：一、扩大组织；二、上演税实施办法；三、集体创作《保卫芦沟桥》。也就是说，到1937年7月，话剧同仁在上演税问题上达成了共识：作者按票房收入（捐税除外）抽取3%。这种做法一直维持到全国

解放。

上演税是一种公开合法的收入,其法理依据是国民政府 1928 年制定实行的《著作权法》。这个法规后曾几经修订,但一直把“剧本”明确列入保护范围。南京国立剧校是最早在公演中尝试实行上演税的,[3]其后是“中旅”,再晚些是上海业余剧人协会和汉口民族剧社。

问题是,为什么《戏剧时代》特别提出建立现代的创作与演剧关系呢?答案还在历史中。因为话剧艺术中首先舶来中国的是它的演出形式,本土创作相对滞后是自然的,也是正常的。创作不足,是文明戏失利的一个重要原因。所以,爱美剧最重要的革新之一就是大力提倡剧本创作。傅斯年说,“编制剧本,是现在刻不容缓的事情”。[4]这是一个时代的共识,话剧从此进入一个文学化时代。但是,由于相当数量的剧本出诸文学家之手,且多为独幕剧,真正可供剧场营业演出的大型多幕剧直到 1934 年(《雷雨》)才出现。针对 1926 年爱美剧的第一次“中衰”,闻一多曾一针见血地指出,“第一,这几年我们在剧本上所得的收成,差不多都是些稗子,缺少动作,缺少结构,缺少戏剧性,充其量不过是些能读不能演的 Closet drama 罢了。第二,因为把思想当作剧本,又把剧本当作戏剧,所以纵然有了能读的剧本,也不知道怎样在舞台上表现了”。[5]因而“剧本荒”长期以来一直困扰着话剧前进的步伐。[6]《戏剧时代》提倡建立上演税制度,首先是为了解决这个当务之急。

上演税是市场经济的产物,是历史发展的必然要求。但是,中国戏剧是在极其恶劣的社会条件下走向现代化的,特别是 8 年抗日战争,一方面推动它迅速地从沿海沿江走向内地,从都市深入乡村,并在都市的大剧场演出中提高了舞台艺术水平;另一方面也多少延缓了它的现代化步履。特别是在国统区,资讯不畅,政令松弛,再加上高额捐税的压榨,使上演税实施起来障碍重重,很难全面落实。侵权盗演之事到处发生,严重损害了作家的合法权益,破坏了话剧队伍的团结。于伶、老舍、周彦等都曾深受其害。[7]当时有评论说,“公演主持人甚或不知著作权为何事,上演税为何物”,民间剧团可勿论,“即政府直属团队,也都借口募捐,不付演税”,但院租、广告、伙食照开,这无异于“海盗”行径。[8]夏衍曾撰文揭露不付剧作家上演税的四种情形:一是代为捐赠;二是演剧队或剧教队因与作家有交情而不付税;三是根本不理睬作家,或封锁消息,不让你知道;四是强行上演,打架、诉讼悉听尊便。[9]另

外，以冒名代领，扣作剧社股本等五花八门的手段，侵害剧作家合法权益的事情亦屡见不鲜。而且，随着演剧日益繁盛，渐达黄金时代的顶点，种种侵权行为亦愈演愈烈，甚至威胁到剧作家的生存。于是，一场新的“保障上演税运动”便脱颖而出了。

1942年12月4日，国民党中宣部副部长，文化运动委员会主任张道藩召集重庆影剧界上百人举行谈话会。张骏祥在讲述了剧人生活和精神上困苦不堪的情形后，提出保障剧作上演税的问题，并希望见之于实际行动。张道藩也是剧作家，同样身受侵权之害，即席发言说：解决上演税问题，“除政府协助、法律保障外，剧作家著作权的获得，还要诉诸于全国戏剧工作者的公道与良心”。[10]刘念渠在《戏剧月报》创刊号（1943、1）上发表的《重庆抗战剧运第五年巡礼》一文，也把“保障上演税的合法收入”当作“我们的希望”之一，并说除真正的募捐公演外，“只要售票，就要依法给剧作家以上演税。法律的规定不容许视而不见”。43年4月8日，成都戏剧供应社负责人王绍禔，在孙科任会长的中苏文化协会宴请阳翰笙等重庆剧作家，大家趁机进一步研讨了保障上演税问题。讨论的结果以《我们的申诉——剧作家联谊会为保障剧作上演税宣言》，发表于延期出版的《戏剧月报》第3期“保障上演税运动特辑”中，文末附有《剧作上演税暂行办法》。署名者23人：欧阳予倩、魏如晦、熊佛西、郑伯奇、杨村彬、阳翰笙、章泯、曹禺、陈白尘、凌鹤、郭沫若、袁俊、夏衍、马彦祥、洪深、沈浮、吴祖光、宋之的、李健吾、老舍、田汉、于伶、丁西林等，除一两个沦陷区作家外，几乎囊括了全部大后方的优秀剧作家。

本“办法”和战前中国剧作者协会关于上演税的“决议”比起来，3%的比例、授权程序、首演权、计量地域等条款基本未变，但删略了有关翻译剧本和改编为电影剧本的条款，授权期限也由2至3个月缩为1个月，并对不同的地点规定了不同的首演费。这是形势变化的结果。特别引人注目的地方，一是规定了“不问任何募捐公演，上演税不得捐除”的原则，正好与战前相反，用意显然是在堵塞偷漏上演税的口实；二是明确规定首演费的底线在200至500元之间，比战前的100元起码翻了一番。但1937至43年期间重庆的物价却涨了60多倍。1937年10月重庆米价：10.2元/石，43年4月：630元/石，由此可见国统区剧作家生活水准下降的幅度有多大。

田禽曾称陈白尘“是职业化的剧作家”。[11]在 2000 年 9 月我的一次采访中，陈白尘夫人金玲女士说，抗战期间职业剧作家的穷苦今天是难以想象的，1943 年以前，上演税靠不大住，出书的版税要好一些，可以补贴些生活。以后又物价飞涨，缺吃少穿，连小孩都不敢要。所以，田禽说，“保障剧作家的权益就是扶持新演剧运动，同时也是维护剧作家的起码生活，才能使全国剧作家都能走上职业化的康庄大道，才能使我们的剧作在质和量上获得辉煌的成果，并使得中国的新演剧运动日益蓬勃”。[12]

在大后方剧人的积极呼吁、争取、推动下，1943 年 4 月 25 日，中央图审会主任潘公展召集戏剧界马彦祥、张骏祥、夏衍、陈白尘、王瑞麟等 30 余人谈话，通报拟于 6 月 1 日起施行的有利于保障上演税的剧本审查办法。4 月 28 日中央社消息，全文如下：

中央图书杂志审查委员会，前呈请行政院通令转饬各剧团送审上演剧本时，应附剧作者同意之函件一案，顷闻业经行政院令准照办，惟剧作者应将中央图审会审定之剧本，先向内政部依法为著作权之注册，俾可取得法律上之保障。该会自奉令后，即规定自六月一日起，凡各剧团申请上演剧本，必须附有剧作者同意之函件。各剧团如不知剧作者地点时可函询该会，惟各剧作者务与该会密切联系，将地址呈报该会，如有变动，亦应补报，以凭查考，随时更正，而便保障剧作者之权利，并经该会分别通饬各省审查处，及本市各剧团各剧作者照办云。

5 月 28 日中审会公布“重庆市审查上演剧本补充办法”共 6 条，增加了演出预审和随审程序，在“保障”上演税的同时加强了对演剧的控制。这是国民党官方在著作权法之外，第一次明确规定法律保障剧作者在演剧当中的主权和利益的条文。这个法律解释后来被吸收进 1944 年 4 月 27 日修订并公布实施的新《著作权法》的第一、二、三、二十五款当中。[13]

上演税由民间约定到国家立法，体现了在现代中国的构建过程中，国家对文艺市场的规范和引导作用。它确实一定程度上保护了剧作家的合法权益。例如，《戏剧月报》第 5

[1] 上演税的诞生大约是在文艺复兴中晚期，莎士比亚时已见其说，到王政复辟时成为定例。上演税制度是剧作家与剧团及市场，经过反复较量才逐步建立并完善起来的，最终表现为一定的法权形式，而剧作家获取的比例与方式则是多种多样的。1833年，英国通过《剧作权条例》，1842年修订，剧作家获得上演决定权。但实施起来困难重重。特别是，因其不具备国际公法的效力，故仍无法根本杜绝各国之间的盗版或改编演出情况。真正具有普遍约束力的是1887年由欧洲各主要国家签定的国际出版法协议，以及1891通过的美国版权法。这两个法规的实施，既保护了欧美剧作者的合法权益，也促进了剧本在各国的出版发行和文学性的提高。参见【英】休·亨特等著《近代英国戏剧史》，中国戏剧出版社，1987年版，北京；张骏祥《上演税与狄翁·波乞靠》，《戏剧月报》第5期，1943年3月，重庆；等。

[2] 参见【法】白吉尔《中国资产阶级的黄金时代》（1911——1937），上海人民出版社，1994年版；【美】费正清、费维恺主编《剑桥中华民国史》（下）第三章《南京十年时期的国民党中国，1927——1937》，作者【美】易劳逸，中国社会科学出版社，1994年版，北京；彭明、张同新《民国史20讲》，天津人民出版社，1991年版，第352页；董长芝、李帆《中国现代经济史》，东北师范大学出版社，1988年版，长春；吴鼎昌《一年中实业建设之回顾》，1937年1月1日《大公报》，天津；孙怀仁《一年来的中国对外贸易与工商业》，1937年1月1日《申报》，上海；马宇平、黄裕冲编《中国的昨天与今天》第606至607页所列各项数据，解放军出版社，1989年版。1936年中国的农林牧渔业产量和纱、布、糖等轻工产品达到了旧中国的最高峰，而煤、电、盐、石油、钢铁、水泥、酸碱、机床等战略性重工业产品则是在1941至43年抗战期间达到历史制高点的。

[3] 1936年2月27日至31日，刚刚成立4个来月的国立戏剧学校举行第一次公演，剧目是果戈理的《视察专员》（即《钦差大臣》），由该校教师陈治策改编，余上沅导演。因前台售票较好，演出有所赢余，陈治策拿到了一笔改编费，所以田禽说，“陈治策便成了国内第一位获得上演税的作家”。见田禽《中

国剧作家概论》，《中国戏剧运动》，商务印书馆，1944 年版，第 44 页，重庆。因此，阎哲吾等认为国立剧校是最先实行上演税的。见阎哲吾等编著《中国现代话剧教育史》，华东师范大学出版社，1986 年版，第 161 页，上海。

[4] 傅斯年：《论编制剧本》（1918），《中国新文学大系·理论建设集》，开明书店，1935 年版，第 391 页。

[5] 闻一多：《戏剧的歧途》，1926 年 6 月 24 日《晨报》，北京。

[6] 最先提出剧本荒问题的是刘念渠。1935 年 3 月，刘在《1934 年中国戏剧运动之回顾》（《舞台艺术》创刊号，1935 年 3 月，济南）中指出，1934 年剧坛的特点是剧团活跃但寿命短，剧场紧张，剧本匮乏，新作尤少。对造成“剧本荒”的原因有各种解释，因时因人而异。张庚说，剧本荒的主要原因是作家们受“一种生活和观念的限制”，写不出“计及观众的需要”，“给他们的生活和观念作一种发展”的剧本。（《目前剧运的几个当面问题》，《光明》第 1 卷第 12 期，1937 年 5 月，上海）夏衍在《论上海现阶段的剧运》（1939）《论剧本荒》（1939）等许多文章中都谈到过这个问题。认为“真正造成今日的‘剧本荒’的原因”是爱美剧时期形成的“过重地依赖剧本而过轻地估价演出和演技的传统”造成的。（《论剧本荒》）王家齐说，“剧本荒”不是剧作的数量少，而是“不适宜”演出。原因，一是缺乏剧场的反复实验和推敲，使之得以提高或完善；二是“导演技艺的低能”，未能充分地开发利用现有的剧本。（《剧本荒的重心点》，《戏剧岗位》第 2 卷第 2、3 期合刊，1941 年，重庆）胡风则认为，抗战以来，剧本产量超过小说诗歌，一边是供过于求，一边却在闹荒，“好的剧本太少”。根本原因在于作家只求迎合观众的娱乐和认同心理，而远离了“人生的真理”。（《从剧本荒想起的》，《新演剧》复刊第 1 期，1940 年，重庆）麦耶在《论 8 月的影剧坛》（《杂志》第 11 卷第 6 期，1943 年 9 月，上海）中说，“剧本荒是相当老的问题了。自从戏剧运动第一天展开它职业化的生命以来，剧本荒便作为一个严重的问题而开始存在着了”。他认为剧本荒是职业化演剧与创作脱节造成的。池清认为，“所谓的剧本荒，已不是单纯的缺乏新剧本问题了，而是，缺乏卖座有把握而艺术成就又高的新剧本”。（《是月也》，《杂志》第 12 卷第 3 期，1943 年 12 月）

[7] 于伶是话剧“黄金时代”多产而上演次数最多的职业剧作家之一，其遭遇颇具代表性。作于抗战爆发前夕的名剧《夜光杯》，借一个爱国舞女谋刺汉奸应尔康（影射伪冀东自治政府首脑殷汝耕）未果的故事，表现了人民爱国热情的高涨，及其对卖国贼的痛恨。因其内容贴近市民生活，编排比较巧妙，有较强的剧场性，所以很多业余或职业剧团都曾上演过此剧。特别是唐槐秋领导的中旅，曾把它作为保留剧目反复演出过，所以也就欠下于伶一大笔上演税。于伶曾设法催讨，唐槐秋从香港致信作者，又是询问其在孤岛的病情，又是叙旧谊、套近乎、述艰辛，对上演税一事，也是言之凿凿。但后附一“又启者”称，因本团经济拮据，实在无法拿出这笔钱来。于伶愤慨地质问道：“而唐槐秋先生本人在香港的生活呢？只有亲眼看见他的人，才不能不信他的豪华程度的。”于伶拿“中旅”没办法，这笔钱最终还是赖掉了。见于伶《感慨与期待》，《戏剧月报》第3期，1943年3月（实际延期到4月出版），重庆。

《夜上海》写的是“一二八”淞沪战争期间，乡绅梅岭春一家逃难大上海时经历的种种艰险，以及各阶层人民抗战意识的觉醒，上演次数更多。1942年末，洗群为姚展领导的国防剧艺社排演该剧，在桂林公演两次，收入9000多元。于伶路经桂林时，托孟超、许之乔代为催问未果，后来遂将此事公开发表。姚展在致《戏剧月报》的答复信中，以该团“向无付上演税之习惯”，未能及时提取，后来负责人变更，剧社解散等理由做解释。作者不满意，进而追问：为何同在桂林的广西艺术馆戏剧部及新中国剧社实行上演税而国防剧艺社却“例外”？为何支付了晚出的导演税却不及时提出先行的上演税？此事经田汉居间说项，最后以不了了之。我想，于伶提出此事，并不是为了那区区300来块钱（按时价只能买200多斤大米或3斤左右白糖），不过是希望因此引起剧团对上演税问题的重视罢了。参见姚展“关于国防剧艺社公演《夜上海》事”致《戏剧月报》社的信及于伶的复函，皆载《戏剧月报》第5期，1944年4月，重庆。

老舍、周彦被侵权的情况，见老舍《不要饿死剧作家》，《戏剧月报》第3期；周彦《致〈戏剧月报〉社》，《戏剧月报》第5期。此不赘述。

[8] 《公道与良心》，《戏剧月报》第3期，1943年3月，重庆。

[9] 夏衍：《被艳羡的另一面》，《戏剧月报》第3期

[10] 《公道与良心》，《戏剧月报》第3期，1943年3月，重庆。

[11] 田禽：《中国剧作家概论》，《中国戏剧运动》，商务印书馆，1944年版，第53页，重庆。

[12] 田禽：《中国剧作家概论》，《中国戏剧运动》，第53页。

[13] 该《著作权法》见国民政府文官处印铸局编印《国民政府法规汇编》第16编，1944年版，重庆。

厦门大学图书馆